



Il. 1. Zespół „Delibab” z Debrecenu złożony z młodzieży, która opanowała grę na ludowych instrumentach w konserwatorium

Akos Engelmayer

GRAJCIE DUDY, GRAJCIE BASY – PO WĘGERSKU

Dziennik „Déli Hírlap” z dn. 15.XI.1974 r.: „Skutkiem nieporozumienia w naszym mieście o tej samej godzinie odbył się koncert jednego z najlepszych zespołów mocnego uderzenia »M-7« z Saroltą Zalátnay oraz młodzieżowego zespołu folklorystycznego »Sebő«. Na koncert beatowy sprzedano 400 biletów, na ludowy — 500”.

Mówi Péter Korniss, jeden z najwybitniejszych artystów fotografików węgierskich: „— Ze dwa lata temu w Műcsarnok (budapesztańska Zachęta) odbyła się moja wielka wystawa, poświęcona folklorowi węgierskiemu, wciąż istniejącej kulturze ludowej. Na wernisaż zaprosiłem zespół folklorystyczny Ferenc Sebő, zagrali i... ludzie, w pierwszym rzędzie młodzi, zaczęli tańczyć. Najpierw jedna para, potem dwie, trzy i wernisaż przekształcił się w kilkugodzinny festyn ludowy. Proszę nie myśleć, że tańczono zwyczajnego czardasza, nie; stare, prawie zapomniane tańce siedmiogrodzkie, hajduckie... Tańczono i śpiewano dobrze, ze znajomością i wyczuciem... i nie pojedynczo osoby, lecz dziesiątki, jeśli nie setka...”

Więcej młodzieży na koncercie folklorystycznym, niż beatowym? Tańce, śpiewy ludowe w sanktuarium sztuki nowoczesnej, a w dodatku przy spontanicznym udziale dziesiątków przypadkowych (lub nie) młodych ludzi? Brzmi to wszystko trochę nieprawdopodobnie w Polsce, gdzie mimo wspaniałych festiwali ludowych, mimo żywego folkloru, mimo doskonałych i częstych programów w radio i telewizji, mimo wielu znakomych auten-

tycznych lub stylizowanych zespołów, folklor kojarzy się z zespołem Mazowsze, a muzyka, pieśń ludowa z „Góralu, czy ci nie żal...” lub „Szła dziewczeczka...”, a młodzież nie zna nie tylko tańców ludowych, ale nawet poloneza. A przecież zaledwie dwadzieścia lat temu sytuacja na Węgrzech była podobna. Znała autorka prac socjologicznych pisała: „W 1962 roku przeprowadziłam pierwsze badania socjologiczne i właśnie wtedy przeżyliśmy pierwszy wstrząs. Starłam się zbadać, w jakim stopniu istnieje żywa muzyka ludowa. Wykazałam po raz pierwszy w sposób naukowy, że mimo (a może na skutek) ogromnych wysiłków, zorganizowanych akcji, pieśń ludowa, jako codzienny materiał muzyczny, ledwo wegetuje. Większość ludzi, a szczególnie młodzież, nie lubi jej, nie potrzebuje. Dla młodzieży stała się ona nudnym przedmiotem szkolnym, dla dorosłych — nostalgicznym wspomnieniem, dla wąskiego kręgu specjalistów — pielęgnowanym kultem, martwym przedmiotem muzealnym”.

Przypomina mi się tu rozmowa z Józkiem Brodą z Koniakowa, który uparcie propaguje folklor, popularyzuje, realizuje jego walory estetyczne, poznawcze i przede wszystkim wychowawcze: — „Czasami załamuję ręce, czy to co robię, ma sens? Ale przekonuję siebie, ile by dzieci straciły, gdyby tego nie znały. Jeżeli chłopiec, którego uczę, nie będzie dobrym muzykiem, niech chociaż będzie człowiekiem o bogatej osobowości, stwarzającym wokół siebie atmosferę dobrej roboty. Warunki życia dzieci, które uczę, zmieniły się, inna jest ich biografia, aniżeli tamtych,

tworzących dawną muzykę. Człowiek dawnej kultury wyrastał w kręgu różnorodnych form aktywności. Uczę chcę stworzyć takie warunki, które umożliwiłyby współczesnemu chłopcu, działającemu w zespole, poznanie tamtego folkloru i jego korzeni. Jeśli zgodzimy się, że dziecko ma wzbogacać swoją osobowość, ma nie tylko żądać, ale i dawać, to musimy umożliwić mu poznanie wartości dawnego folkloru. Chcę, ażeby te dziewczęta i chłopcy świadczyli o sobie w postaci dobrego muzykowania, tańca, rzemiosła. Starych treści nie można powielać. Z folkloru i jego wartości staram się stworzyć instrument wychowawczy."

Połączenie współczesności z tradycją ludową i spuścizną narodową, sięganie do korzeni, do prądródel przy tworzeniu nowych wartości — to problem dotyczący wszystkich krajów Europy Środkowej. Węgrom udało się coś przełamać. Coś się zmieniło w ciągu ostatnich dwudziestu lat. Powstały nowe wartości, nowe zainteresowania, inspiracje. Wymierający folklor, muzyka ludowa znalazły swoich kontynuatorów wśród młodzieży, lub przynajmniej w jej części.

Jak do tego doszło, jakimi drogami, w jakich warunkach, w jakim stopniu? Najpierw jednak kilka słów wyjaśnienia.

W Europie, a może nawet na całym świecie muzyka węgierska kojarzy się z tzw. muzyką cygańską, piękną, melodyjną, graną w knajpkach węgierskich przez cygańskie kapele. Lecz niestety mało kto wie, że melodie te powstały w ciągu ostatnich stu lat — a chociaż są one częścią składową kultury węgierskiej, jednak nie jest to muzyka ludowa, chłopska, lecz stworzona na zamówienia warstw wyższych. (Zresztą w języku węgierskim wyraźnie rozgranicza się te dwa rodzaje muzyki nazywając pierwszy „węgierską” — magyar nóta, a drugą „ludową” — népdal).

Zapisywanie pieśni, melodii wraz z tekstem, prowadzone było na Węgrzech już od lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia. Najpierw była to działalność raczej amatorska, przypadkowa.

Na początku naszego wieku dwaj wielcy muzycy, Béla Bartók i Zoltán Kodály, zapoczątkowali naukowo badania nad węgierską muzyką ludową. Szybko zrozumieli, że muzyka ludowa — muzyczny język ojczysty — i mówiony język ojczysty każdego narodu są równe sobie wiekiem. Kodály twierdził: „Droga kształtowania się muzyki węgierskiej nie mogła być inna, niż droga języka węgierskiego. Muzyka wędrowała z ludem — co oddziaływało na język, to mogło oddziaływać również na muzykę”. Odkryli, że najbardziej archaiczne pozostałości muzycznego języka ojczystego Węgrów pochodzą sprzed tysięcy lat, kiedy Prawęgrzy żyli jeszcze na stokach Uralu z ludami ugrofińskimi i turecko-bułgarskimi. Po wieloletnich badaniach w terenie i pracy teoretycznej Béla Bartók dokonał klasyfikacji węgierskich melodii i pieśni ludowych dzieląc je na trzy wielkie grupy: melodie w starym i nowym stylu oraz melodie — przeważnie obrzędowe — wychodzące ze wspólnego „europejskiego zargonu muzycznego”. W czasie tej mozolnej pracy Bartók doszedł do wniosku, że „... wszystkie nasze melodie ludowe odznaczają się najwyższą artystyczną doskonałością. Uważam je za takie same arcydzieła, jakimi w świecie większych form jest fuga Bacha lub sonata Mozarta”. Właśnie te wzory otworzyły nowy, współczesny rozdział w historii muzyki węgierskiej, a poprzez działalność kompozytorską Bartóka, w pewnym sensie i w historii muzyki światowej.

„Na początku naszego stulecia już tylko ludzie starzy, a przede wszystkim starsi kobiety, znali melodie w starym stylu. W czasie pracy, czy powrotu z pola, na zabawach nie można ich już usłyszeć...” — notował Bartók. Wyparte zostały przez melodie w nowym stylu (które wykazały jednak ograniczony związek z starym stylem). Do popularności — przede wszystkim wśród młodych pokoleń — tych pieśni przyczyniło się niewątpliwie to, że ich żywy, prężny rytm znakomicie nadawał się do tańca. Melodie te zstawały się szybko z powstałym w połowie





Il. 2, 3. W Szék (Siedmiogród) zachował się dawny dom tańca. Przychodzi do niego młodzież w tradycyjnych ubiorach i tańczy dawne tańce w zwyczajowej kolejności. (Fot. w pocz. lat 70-tych Péter Korniss)

ubiegłego wieku najpopularniejszym tańcem wsi węgierskiej — wolnym i szybkim czardaszem.

Dodatni wpływ na rozkwit żywej muzyki ludowej miały wszystkie prace zbiorowe: przed zniesieniem pańszczyzny — wspólna praca pańszczyźniana, później zaś praca na dniówkę w majątkach. Zniwa, młocka, łuszczenie kukurydzy, a zimą przędzenie, darcie pierza — połączone było zawsze ze zbiorowym śpiewaniem. Lecz już w okresie międzywojennym wraz ze zmianą charakteru pracy na wsi, ze stopniowym zanikaniem tych czynności, urbanizacją, pieśni zaczęły powoli znikać z życia wsi. Na zabawach coraz bardziej dominowały popularne melodie tzw. węgierskie, rozpowszechnione przez kapale cygańskie a później przez radio. Tradycyjne instrumenty ludowe — dudy, cytra, lira korbowa — zostały wyparte przez klasyczne instrumenty używane przez muzykantów cygańskich.

Oficjalne czynniki — które z różnych powodów niechętnie patrzyły na program Bartóka i Kodály — w latach trzydziestych zapoczątkowały ruch folklorystyczny pod nazwą „Gyöngyös bokréta” (Bukiet perlisty), który służył raczej celom pseudo-patriotycznym, nacjonalistycznym i irredenty, niż ratowaniu tradycji ludowej. Ruch ten wyrządził więcej szkód niż korzyści: zatępił różnicę stylu poszczególnych regionów, sięgał do najmniej wartościowej warstwy muzyki ludowej, szerzył pseudoludowy i pseudonarodowy styl. „Wielkim grzechem tego ruchu — pisał wówczas wybitny etnograf István Györfly — jest to, że tańce węgierskie na scenie degradowane jest do poziomu rytmicznych ćwiczeń gimnastycznych i pozbawiony jest wszelkich indywidualnych cech i rysów”.

Po wojnie tradycja zbiorowego śpiewu i muzykowania odżyła — pieśń ludowa była prawie jedynym muzycznym objawie-

niem nowej, „ludowej” młodzieży akademickiej, która właśnie przez to starała się podkreślić swój ludowy rodowód. Lecz niestety śpiewanie pieśni ludowych wkrótce otrzymało nie tylko charakter oficjalny, lecz stało się oficjalnym programem niemal politycznym — bardzo często ze szkodą dla innych rodzajów sztuki. Tu warto wspomnieć, że w latach pięćdziesiątych arcydzieła Bartóka, wielkiego badacza i propagatora folkloru, który przetworzył muzykę ludową na muzykę nowoczesną i uniwersalną, bądź grano były rzadko, bądź były wręcz zakazane, jako „kosmopolityczne”. „Dopuszczenie” jego „Cudownego mandaryna” w 1954 roku na sceny Opery Węgierskiej stało się znaczącym wydarzeniem nie tylko kulturalnym.

Od 1950 roku folklorowi nadano rangę polityczną, zorganizowano setki, tysiące zespołów ludowych, a o ich powstawaniu prasa donosiła jak o wynikach współzawodnictwa pracy. Nie chodziło o utrzymanie tradycji ludowej, nie chodziło o przybliżenie istotnych treści spuścizny narodowej, lecz wyłącznie o cele polityczne: potwierdzenie radości ludu budującego nowy ustrój społeczny. Nowy miesięcznik „Táncoló Nép” (Tańczący Lud) rzucił hasło: „I ty twórz nowe węgierskie tańce towarzyskie”. Oto cytaty z trzeciego numeru (1950) pisma: „Taniec ten zanotowaliśmy w maju 1949 roku w miejscowości Cseropes. Jego wykonawcą był Gergely Csák, komunista, dawniej chłop bezrolny, obecnie członek spółdzielni produkcyjnej, który będąc człowiekiem uświadomionym wie, że jego taniec jest małą cegiełką w wielkim dziele budowy socjalizmu. Każdy jego ruch wyraża niewzruszoną dumę, siłę, zdrowy entuzjazm człowieka budującego nowy socjalistyczny ład społeczny. Człowiek socjalistyczny ma nowy stosunek do sztuki — o tym świadczy i ten taniec.”

Efekt: nudna, schematyczna „radosna twórczość” w kostiumach ludowych. W choreografii ograniczono się do kilku układów i figur, zaprzieszczono całe bogactwo tańców węgierskich. Dla porównania warto tu zacytować pewnego angielskiego oficera z XIX wieku: „W czasie wojny francuskiej, kiedy w Wiedniu żyło wielu znakomitych mężów angielskich, jeden z nich zliczył 300 figur w tańcu przebywających tam Madziarów”. A przecież od tego czasu tańce się bogaciły — według nowszych badań niektóre czardasze mają 600—800 figur! Zniszczono organiczny związek między tańcem a muzyką, stosując nieodpowiednią muzykę do tańców poszczególnych regionów. Społeczeństwo odwróciło się ze wstrętem od folkloru, od tradycji ludowej. Kolektywizacja, wprowadzenie wielkoprzemysłowej technologii w rolnictwie, szybka urbanizacja po 1956 roku przyczyniły się również do zaniku tradycji ludowej. W przeciwieństwie do młodej inteligencji z lat 1945—49 przybyśże ze wsi do miasta albo pracownicy wielkich gospodarstw rolnych wręcz wstydziły się tej tradycji i wiejskiego pochodzenia.

Muzyka ludowa przetrwała jedynie w szkołach, gdzie stanowiła podstawę nauczania śpiewu, ale będąc przedmiotem obowiązkowym nie pobudzała zainteresowań młodzieży. W tym okresie królowała już muzyka beatowa. Co prawda, pozostało kilka zespołów ludowych — przede wszystkim zawodowych — ale uprawiały one jedynie (niektóre nawet na wysokim poziomie) folklor stylizowany.

Przełom nastąpił pod koniec lat sześćdziesiątych. Po modzie na Polskę, gdzie dzisiejsze średnie pokolenie po wstrząsie 56 roku szukało nowych wzorców kultury i patriotyzmu, młodzież zaczęła jeździć do Rumunii, odkrywając na nowo w Siedmiogrodzie i Moldawii jeszcze żywy i przebogaty folklor mniejszości węgierskiej, która wciąż chroni swoją kulturę, tradycję, tożsamość

i odrębność narodową. Nosi się tu jeszcze kolorowe stroje, istnieje tradycyjne budownictwo i wnętrza, kultywuje się żywe zwyczaje, bogatą kulturę muzyczną, oryginalne tańce, a przede wszystkim nieskazitelną, archaiczną i chronioną przed otaczającym obcym żywiołem mowę. Dla pierwszego pokolenia, zafascynowanego beatem wszystko to było nowe, nieznane. Wrażenie i przeżycie spotęgował fakt, iż siedmiogrodzka kultura ludowa odgrywała taką samą rolę w węgierskiej kulturze narodowej, jak Podhale Polsce w okresie Młodej Polski, dając początek „narodowemu stylowi”, że w 150-letnim okresie panowania tureckiego a potem w dobie walk wolnościowych właśnie Siedmiogród był ostoją myśli niepodległościowej, że tu sięgają korzenie współczesnej kultury narodowej Węgier — co przez wiele lat było przomilezane. Siedmiogród stał się pasją tysięcy młodych Węgrów.

Grupa zawodowych tancerzy właśnie w Siedmiogrodzie uświadomiła sobie bogactwo tańców węgierskich, ukryte w nich możliwości, niewykorzystane przez zespoły pieśni i tańca. Po powrocie starali się przekazać kolegom podpatrzone figury i co najważniejsze — możliwość improwizacji. Jednak okazało się, że muzyka grana przez zespoły zawodowe jest nieprzydatna do tego rodzaju tańca. I wtedy pojawiło się dwóch muzyków, Ferenc Sebő i Béla Halmos, którzy po nieudanych próbach w folkrocku „śpiewali” wiersze poetów współczesnych, stosując melodykę zaczerpniętą z muzyki ludowej, wykorzystując tradycyjne instrumenty. Zaczęła się gorączkowa praca: przesłuchiwanie archiwalnych nagrań muzyki instrumentalnej, przyswajanie sobie „chłopskiego” stylu gry, poszukiwanie dawnych instrumentów — i tak powstał pierwszy „táncház”. Słowo to — którym później określono cały młodzieżowy ruch folklorystyczny — oznacza „dom tańca”, lub „dom, gdzie się tańczy”. W dawnej kulturze ludowej — przede wszystkim w Siedmiogrodzie —

Il. 4. Młodzież muzykująca w domu tańca. Fot. M. Stankiewicz





Il. 5. Dziewczyna z zespołu „Delibab” gra na lirze korbowej w studio radiowym

istniał bowiem zwyczaj wynajmowania przez parobków chałupy do tańca. Na zabawach w takim domu — gdzie pierwsze uczestnictwo oznaczało przyjęcie do grupy młodzieży, to jest wyzwolenie z „więzów” dzieciństwa — obowiązywał ściśle ustalony porządek. Zabawę otwierały zawsze tańce starsze, często prawie zapomniane, przeważnie męskie: skoczne a potem werbunek. Dopiero potem przechodziła kolej na nowsze tańce, a następowanie po sobie wolnych i szybkich czardaszy określiła tradycja, choć w ramach tego układu poszczególne pary mogły improwizować zgodnie z uzdolnieniami i upodobaniami. Taki niezmienny od wieków układ tańców przetrwał do dnia dzisiejszego w miejscowości Szék w Siedmiogrodzie, gdzie tańce przy dźwiękach 3 osobowej kapeli, w surowo przestrzeganych strojach, czyli „táncház” jest wciąż jedyną rozrywką młodzieży. „Táncház” w nowym, „miejskim” wydaniu oznaczał: wspólną zabawę, opartą na tradycji, zabawę kameralną, gdzie istnieje bezpośredni kontakt tańczących i śpiewających z muzykantami (bez wzmacniaczy, co w okresie szczytowego powodzenia muzyki młodzieżowej było prawdziwą rewolucją), nieograniczone możliwości improwizacji, indywidualnego „wyżycia się” we wspólnym tańcu. A w praktyce: naukę tańca przy udziale zapaleńców — tancerzy zawodowych lub zaproszonych wieśniaków, potem wspólny taniec, śpiewanie, w przerwach recytuje się poczę, bajki, podania ludowe i to wszystko w niwymuszonej, swobodnej atmosferze. Nawet „avrogowie” ruchu podkreślają wyjątkowy nastrój tych imprez, fakt dobrowolnego uczestnictwa, różnorodne pochodzenie a potem integrację uczestników, oraz to, że młodzież zbiera się w „táncház” nie z przymusu, lecz z fascynacji — bez alkoholu. Z czasem kluby rozszerzyły swoją działalność organizując np. letnie obozy etnograficzne.

Ferenc Sobó i Béla Halmos udowodnili, że możliwe jest zarówno opanowanie tradycyjnego stylu wykonania, jak i wzbogacenie muzyki ludowej takimi efektami dźwiękowymi, jakie

odpowiadają dzisiejszym zapotrzebowaniom i gustom muzycznym młodzieży.

Rozmowa z licealistką na początku lat osiemdziesiątych w jednym z „táncház”: „— Pan też na pewno uczył się tego wiersza ludowego na lekcji węgierskiej:

Kochanie, kochanie,
Przekłete męczarnie.
Kochanie, kochanie,
Przekłete męczarnie.
Czemu nie rozkwitło
Listowie drzew wszystkich,
Listowie drzew wszystkich,
Szczyty drzew cedrowych.
Ach, nie ta róża
Co w ogrodzie rośnie,
Lecz miła mi róża
Co miłością płonie.

(przeł. Anna Bialer-Górecka)

No i co? Nie. Przeanalizowaliśmy go w szkole, ale do mnie zupełnie nie przemawiał. Ale kiedy usłyszałam, jak Sebő śpiewa ten wiersz przy akompaniamencie jakichś dziwacznych instrumentów, zrobiło to na mnie ogromne wrażenie. Pokochałam poezję i muzykę ludową. A tu? Ferenc najpierw uczył nas pieśni ludowych i dopiero tańca. Stopniowo. Gdyby zaczął natęczyć, że „trzeba to robić”, to chyba nikt by nie pozostał.

Wielką zasługą młodzieżowego ruchu folklorystycznego jest to, że na nowo połączył to, co zostało sztucznie oderwane od siebie: śpiew, muzykę instrumentalną i taniec.

Zapoczątkowany w 1969 roku przez Węgierskie Radio i TV ogólnokrajowy konkurs dla wykonawców muzyki ludowej spotęgował zainteresowanie „táncházem”, który w krótkim czasie stał się autentycznym, masowym ruchem młodzieżowym. Nowy

ruch wywołał jednak kontrowersję a nawet zaciekle ataki. Niektórzy zarzucili mu — nie bez racji — ludomanie, przejściową modę. Organizacje młodzieżowe odcieły się od niego oskarżając o nacjonalizm — potrzebna była kilkuletnia dyskusja prasowa i praca, zanim oczyszczono ruch od tego zarzutu. Choreografowie i muzycyści zespołów zawodowych zarzucali mu amatorszczyznę i dyletantyzm, bojąc się — nie bez podstaw — konkurencji. „Młodzież w «táncház» tańczy dla własnej przyjemności, a nie pod hasłem autentyczności, choć ciekawe, że autentyzmu pragnie. Uprawiany przez nich taniec jest prawdziwszy, bardziej dojrzały i tradycyjny, a jednocześnie bardziej nowoczesny, niż taniec ludowy, który zobaczyć możemy na scenie” — pisał László Siklós w książce pt. „Táncház”. I dodajmy jeszcze: tańczą tysiące. A w ślad za nimi zespoły pieśni i tańca musiały weryfikować nie tylko swoje programy ale i sposób interpretacji, zamienić kapale cygańskie na „prawdziwe” ludowe. (Ferenc Sebő został kierownikiem muzycznym Państwowego Zespołu Pieśni i Tańca).

Ciekawe, że muzycyści, tancerze, uczestnicy ruchu „táncház” przeważnie werbują się ze środowiska miejskiego i właśnie z miasta powraca na wieś tradycja ludowa. Pamiętam koncert w jednej z wiosek, gdzie kierownik domu kultury nie chciał się zgodzić na występ twierdząc, że ludność wstydzi się wszystkiego, co związane jest z dawnym życiem wiejskim, potrzebuje „wyższej”, miejskiej rozrywki. Występ jednak odbył się. A jak „artyści z miasta” zaczęli grać, pokazywać tańce, psychiczna tama zerwała się. Najpierw jakiś starzec przystąpił do tańca: „Synu, nie tak, u nas tańczono inaczej!” Potem przyłączyli się młodzi i miejscowi muzycyści, którzy płacząc powtarzali: „Nigdy bym nie uwierzył, że jeszcze będę tak grał, że jeszcze tego dożyję!”

Oddzielny problem, to sprawa instrumentów ludowych. Dzięki ruchowi powróciły do życia dawno już nie używane lub zapomniane instrumenty — cytry, dudy, tambury, lira korbowa, kobza, drumle i nieznany w folklorze polskim instrument stru-

nowo-perkusyjny — gardon. Niektóre trzeba było rekonstruować na podstawie opisów lub eksponatów muzealnych, niektóre sprowadzone były z Siedmiogrodu, albo konstruowane własnym przemysłem. Pamiętam długie noce w Zakopanem pod koniec lat siedemdziesiątych w czasie festiwalu, gdy Józef Broda przy mojej pomocy tłumaczył tajniki budowy dud Árpadowi Joóbowi, kierownikowi zespołu „Délibáb”, który nie mógł sobie poradzić z konstrukcją tego instrumentu. Brzmi to może anegdotycznie, ale to jest prawda, że Ferenc Sebő lirę korbową — kiedyś bardzo popularny instrument na Węgrzech — widział po raz pierwszy na festiwalu folklorystycznym we Francji w rękach belgijskiego artysty. Zapytany Belg powiedział, że instrument ten wykonany został dla niego... na Węgrzech, przez sędziwego chłopca Mihály'a Bársonya, jedyne żyjącego jeszcze na Węgrzech człowieka, który potrafi grać na lirze korbowej. Sebő zamówił instrument i nauczył się grać od starca. W jego ślad poszło wielu młodych ludzi.

Obecnie już w obrębie ruchu różne zespoły, kluby mają różne cele. Niektóre dążą do najwierniejszego, doskonałego naśladowania nagrań archiwalnych lub artystów ludowych, inne sięgają do muzyki ludów sąsiednich, niektóre — jak np. zespół „Délibáb” w Debreczynie — szukają nowych środków wyrazu inspirowanych muzyką ludową, choć w dalszym ciągu grają muzykę tradycyjną i prowadzą „táncház”. Ruch stał się zróżnicowany, to prowokuje dalsze, często zażarte dyskusje muzykologów i etnografów.

„Niechaj specjaliści i szczęśliwi mędrcy oceniają ten ruch drobiazgowo, niechaj wydają sądy — pisał wybitny poeta i eseista Sándor Csoóri w związku z tą dyskusją — ja mogę tylko powiedzieć to, co podszeptuje moje przekonanie i wesołość: taniec ludowy miał dwa historyczne momenty: kiedy trafił na scenę, a potem kiedy powrócił ze sceny na ziemię. Ale nie jako sztuka, lecz tylko po to, aby mógł pozostać tańcem, jak wiatr wiatrem, deszcz deszczem”.



Il. 6. „Wesele we wsi Galgamácsa”, obraz Vankó Dudasza Juli